الرمز ودلالته في الشعرية الصوفية
متوالية الصورة، المجاز، الخيال، الأسطورة

د - سفيان زدادقة
جامعة سطيف

هناك اتفاق بين الدارسين على أنّ هذه المتوالية : الصورة ، المجاز ، الخيال ، الرمز ، الأسطورة ، متداخلة جدا ومركبة ، ولا يمكن دراسة أحد عناصرها في معزل عن البقية ، فهي مصطلحات مدمجة في حقل مفاهيمي واحد ، وسيقودنا الحديث عن الرمز الصوفي بالضرورة إلى الحديث عن العناصر الثلاثة الأخرى المرتبطة به . والرمزية . بكل مستوياتها الشكلية والمعنوية . ليست عند المتصوفة اختيارا فنيا أو ميلا جماليا ، بل تدخل ضمن صلب النظرية الصوفية نفسها ، باعتبار ان أحوال المتصوف ومقاماته تجل عن الوصف ، وتقصر دونها السبل ، وتعجز اللغة وتضيق العبارة في حضرة الرؤيا والتجربة ، ولذا كان المتصوف في اشتغاله بالرمز أشبه بالرياضي الذي لا يفك رموز معادلاته إلا رياضي مثله .

Les chercheurs s'accordent à dire que les substentifs suivants: l'image, la métaphore, l'imagination, le symbole et le mythe forment un ensemble très complexe et très difficile à démembrer. Il s'agit en fait de terminologies relatives à un seul champ conceptuel. Au demeurant, parler de symbole soufi invite forcèment à traiter des trois autres éléments qui s'en rapprochent organiquement. Ainsi, le symbolisme – dans ses niveaux formels et sensuels - n'est pour les soufis ni un choix ni une tendance esthétiques. Il rentre bien dans la théorie soufie, en ce sens que les "états" du soufi et ses " stations" ne sont pas toujours possibles à decrire. Et l'essence de son expérience spirituelle se trouve à continuité au dessus de la langue. Cela invite à dire que le soufi, dans l'élaboration du symbole, rappelle bien le mathématicien que seul un mathématicien comme lui peut décoder le discours.

"إذا اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة"
الجنيد
"الكلام على الكلام صعب"
أبو حيان التوحيدي

لقد اهتم الصوفية كثيرا بالرمز وتخصصوا فيه وفي آلياته، حتى صار استعماله والتحكم فيه معيارا في تحديد الحكمة، يقول الجنيد : "الحكيم من إذا قال بلغ المدى والغاية فيما يتعرّض لنعته بقليل القول، ويسير الإشارة، ومن لا يتعذر عليه من ذلك شيء يريد، لأنّ ذلك

عنده حاضر عتيد" [2] . ويقول في موضع آخر متحدثا عن علم التصوف: "وهذا العلم أكثره إشارة لا تخفى على من يكون أهله، فإذا صار إلى الشرح والعبارة يخفى ويذهب رونقه" [1] ، ويندرج في هذا الباب أيضا مقولة الغزالي التي تشير إلى صعوبة الكلام - وربما الاستحالة - على بعض المواضيع المعقدة والمحرجة التي تتجاوز الإنساني : "المعرفة إلى السكوت أقرب منها إلى الكلام" [3] . ويقول صوفي آخر مدافعا عن صمته : "يا هذا، الكونُ توهم في الحقيقة، ولا تصحّ العبارة عمّا لا حقيقة له، والحق تقصر عنه الأقوال، فما وجه الكلام ؟" [4] . وبهذا انقسم أهل التصوف إلى فريق فضل الصمتَ وفريق عبّر بالرمز، إذ الرمز هو الملاذ الوحيد الذي يمكن أن يُلتجأ إليه للتعبير عن دقائق هذه التجربة الاستثنائية على الرغم من حالة الغموض والانغلاق التي يسببها للمتلقي . إذ "ليس من المستحيل نقل الشعور الصوفي عن طريق الرمزية، إذ الرمزية لها عمل كعمل السحر، لا تمس العقل إلا من حيث تثير فيه الخيال والوجدان، ولكنها تمس القلب مسّا مباشرا، ويعمّق أثرها وتتضح معانيها مع التكرار" [5] .

وقد تعدّدت أسباب لجوء الصوفية لهذا الضرب من التعبير، إذ يبدو أنّ الصوفية "قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزي قناعا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدّعون أنهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإنّ التصريح البيّن بما يعتقدون لعلّه أن يهدد حريتهم، بل حياتهم" [6] ، فإذا قرأنا أدب الصوفية شعرا ونثرا نجد الرمز الدال، والبُعد عن التصريح وإيثار التلميح، وعلاقات خفية أساسها المجاز، تبلغ درجة من التعقيد يكاد لا يفهمها أحد إلا فهما تقريبيا لا يبلغ حدّ اليقين . و"أحيانا تكون الرمزية في الشعر بكثرة ما يشتمل عليه من طباق أو تورية أو جناس أو مقابلة .. وأحيانا يكون الرمز أيضا بكثرة اللوازم المرادة والوسائط المستعملة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي .. وأحيانا يكون سبب الرمز أنّ الأديب لا يتحدث بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشاعر الخفية، أو أنه يعبّر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة" [7] .

ويمكن تلخيص دوافع لجوء الصوفية إلى الرمز الشعري المكثف في أسباب كثيرة لعل

- أبرزها الطبيعة الجوانية والفردية للتجربة الصوفية، والتي تجعلها عصية على التعريف والاستيعاب، فهي طبيعة غير عقلية غير حسية، وفي هذا تشترك التجربة الصوفية مع التجربة الفنية كما سلف القول، حيث تستخدم كل منهما الرمز في التعبير عن مجالات يظهر فيها عجز اللغة المباشرة عن بيان مشاعر وحالات وجدانية خاصة، يتعذر تعريفها بأدوات التعبير العادية أو حتى الشعرية المتداولة . جاء في اللمع على لسان أبي علي الروذباري : "علمُنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفيّ" [8] . لذا يرى عاطف جودة أنّ "رمزية الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني، وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية، وبين التصوف باعتباره علاقةً ديناميةً بين الإلهي والإنساني" [9] .

وقد يكون من بين الأسباب القوية أيضا تجنب الصوفية لاتهامات خصومهم - لاسيما الفقهاء - بالزندقة والكفر، وغالبا ما تكون هذه التهم مدعاةً لقتلهم أو تعذيبهم بغية الاستتابة، فاضطروا إلى اصطناع هذه اللغة الغامضة والاصطلاحات الخاصة بطائفتهم، وقد ابتكروا ألفاظا جديدة خاصة بهم شبيهة بالمصطلحات العلمية، وهي اصطلاحات لا يقف على معانيها إلا الواصلون منهم، تولت كتب التصوف ومصادره شرح كثير منها . وفي هذا الصدد يقول أحد هؤلاء الشرّاح : "اعلم أنّ لكل طائفة من العلماء ألفاظا يستعملونها، وقد انفردوا بها عمن سواهم، كما تواطؤا عليها لأغراض لهم فيها، من تقريب الفهم على المتخاطبين بها، أو للوقوف على معانيها بإطلاقها، وهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والستر بها على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعةً بنوع من التكلّف، أو مجلوبة بضرب من التصرف، بل هي معان أودعها الله في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم" [10] . وهو ما يذهب إليه تقريبا باحث معاصر حين يقول : "يمكن اكتشاف قصدية المتصوفة لابتكار معجم خاص يقوم على الرمز الصوفي ويحمل خبايا اللغة الصوفية، التي قصد بغموضها أن تبقى مصطلحاتها واضحةً بين أهل الطائفة لا يلم بها إلا المريد، الذي يتقدم لعالم هذه اللغة بقلب راغب ويمر بمراحل المكابدة التي يسلكها الصوفي في الوصول إلى ربه، بينما هو في الوقت نفسه يمر بمدارات الصوفية في تواصله مع لغتهم واكتشاف دلالاتها" [11] .

والرمزية قد تكون في الأسلوب كما في المجاز وبعض صور البديع والبيان، كالتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والتورية والطباق .. الخ، كما قد تكون الرمزية في الخيال والصور الشعرية وحتى الأساطير . "والرمزية الصوفية تجمع بين الرمزية الأسلوبية والرمزية الموضوعية التي قد يكون من أسبابها الموضوع نفسه، أو استعمال الأقيسة المنطقية والمقاييس الفلسفية" [12] . وقد لا توجد مدرسة شعرية في الأدب العربي تخصصت في الرمز وتفننت فيه مثل المدرسة الصوفية، إذ "للصوفيين من الرمزية والأدب الرمزي ما ليس لغيرهم، رمزية في المذهب وفي الأسلوب وفي المعاني وفي الأخيلة مما لا تصل إليها روائع الاستعارة والكناية والتمثيل والتشبيب، وبما يحار فيها الفهم والعقل والوهم والخيال، ومذهبهم هو الغموض" [13] . وربما كانت رمزية الشعر الصوفي - بالقياس إلى رمزية غيره - أعمق من جهة المعنى والمبنى، لأنه يصوّر حالات خاصة جدا وغير عادية صادرة عن الذات الشاعرة في رؤياها للحياة أو لخلودها في الفناء، ويستند إلى خيال خصب تتلاقى فيه غرائب الصور وأكثرها شططا .

إنّ الصوفيين يوظفون عادة للدلالة على المعاني الروحية معاني حسّية، فتتلون صورهم برداء مادي لا يحيل على المعنى الروحي إلا من خلال الرمز، فقد استخدموا الوصف والغزل والخمر - وكلّها ميادين حسية - للدلالة على معاني روحية . "وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسّي كلّ الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدواته وأخيلته التي هي عدته في

تصوير عالمه الجديد" [14] . وقد استخدمت اصطلاحات الحب والغزل ومعجمه التقني رموزا للاتحاد الصوفي بالله على الرغم من البعد الظاهر بين الحبين، الإنساني والإلهي (التعبير بالمحسوس عن غير المحسوس)، مما ولّد مشكلة عويصة هي التأويل وتعدد القراءات للرمز الواحد على نقيض الرمز الرياضي الذي يضبط المفهوم ويحدده بدقة . "ويعود استخدام الصوفي للغة الحب إلى أنها أقوى أساليب التعبير اللغوي عن الصلات الفردية والشخصية العميقة، إضافة إلى إمكانياتها في إثارة الوجدان والخيال" [15] . يقول ابن عربي في سياق حديثه عن التصوف والغزل والرمز : "فكلّ اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكّني، وكلّ دار أندبُها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحية، والمناسبات العلوية، جريا على طريقتنا المثلى" [16] . وقد اختار ابن عربي أن يعبّر عن مذهبه الرمزي هذا في أبيات جميلة نوردها بعضها لأهميتها في بيان الرمزية لدى المتصوفة :

كـــــلما أذكره مــــما جرى ذكـــــره أو مـــــثله أن تفهما
منه أســـرارٌ وأنــــــوارٌ جلتْ أو عـــلتْ جـــاء بها ربُّ السما
لفــــؤادي أو فــــؤادٌ من له مثلُ ما لـــي من شروط العُلما
صفـــــــة قدسيـــة علوية أعلـــمتْ أنّ لصـــدقي قِدما
فاصرفِ الــخــاطرَ عن ظاهــرها واطلبِ الباطنَ حـــتى تعلما

فالرمز عند أهل السلوك مرتبط بالأسرار والمعارف الخفية التي تتطلب حدّا أدنى من الشروط - شروط العلماء - لفهمها، ففي الكلام ظاهرٌ يغري لا يجب التركيز عليه، وباطنٌ فيه علم ومعرفة وجب الانتباه إليه وبذل الجهد لتحصيله، وهو ما لا تحصله فهوم العامة ولا تقدر عليه، بل يقدر عليه ويحصله ويتنطع له أولو الرأي والحكمة والبصيرة . وعليه فإنّ الرمز الشعري هو الأساس الذي يقوم عليه أدب الصوفية برمته، ولعل أقرب تعريف للرمز هو "الإغراق في أوجه البلاغة وخصوصا الاستعارة . ويرى علماء البلاغة أنّ التشبيه يحسن أن يكون بعيدا، (ذلك لأنّ العلة بين المشبه والمشبه به تكون عادة ظاهرة)، أما الاستعارة فيجب أن تكون قريبة (ذلك لأنّ الاستعارة تقوم على حذف المشبه أو المشبه به، وهذا ما يجعل فيها بعض الغموض) .. وتقوم الكناية (التعبير عن معنى ما بلفظ لا يدل عليه مباشرة) والتورية (استعمال كلمة لها معنيان يفهم السامع أقربَهما ويقصد القائل أبعدهما) في الرمز بدور كبير" [17] .

والملاحظ في تاريخ الأدب العربي أنّ الرمز لم ينل قبولا واضحا في سياق الثقافة العربية البلاغية التي كانت ترتكز على مبادئ الوضوح والفصاحة والمقاربة (إفهام السامع) والإيجاز والإصابة، والوضوح لا يعني أكثر من أن تكون العلاقة بين المشبه والمشبه به منطقية، يسهل على العقل إدراكها، لأنّ الغرض من التشبيه - في عرف الثقافة البلاغية العربية - هو البيان والإفهام والتقريب، وغياب المنطق في بناء الصورة الشعرية قد يؤدي إلى الفوضى والغموض وفشل التواصل، أو ما يمكن أن نسميه أيضا الإبداع والتمرد والانفلات والغرابة، لذا وقفت بعض اتجاهات التفسير الدينية ضد المجاز، لأنه ينبني على التخيل والتجاوز، ويصلنا

بالبعد المفقود للأشياء، ويعلي من شأن الخيال، "فالمجاز في اللغة العربية أكثر من أن يكون مجرّد أسلوب تعبيري، إنه في بنيتها ذاتها، وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المعطى المباشر. وهو إذن وليد حساسية تضيق بالواقعي، وتتطلع إلى ما وراءه، وليد حساسية ميتافيزيقية .. كأنّ المجاز في جوهره حركة نفي للموجود الراهن بحثا عن موجود آخر" [18] .

فالمجاز بهذا المنظور جسر يربط بين الواقع والمثال، بين المرئي وغير المرئي، لذا لا يجب أن "تكون الصورة الشعرية تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة، وإنما هي ابتكار، تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة. ليست الصورة هنا مجرد تقنية بلاغية أو وصفا. إنها تبدو على العكس بدئية تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري .. الصورة هنا تصيير أي تغيير" [19] . وهذا بالضبط ما تحاوله التجربة الصوفية إذ تجاسر الشعر وتتغيا الصورة الشعرية الخارقة بهذا الأفق المقاطع للبلاغة، ولكن المشكلة أنّ "الصورة تحدّ ما لا يُحدّ، فهي في التجربة الصوفية تعطي هذا المعنى : فالله حضور دائم لا يحدّ، وعندما ننظر إلى صورته لا نراه، بل نرى صورتنا نحن . الصورة في الصوفية ضوء نلج من خلاله إلى بحر ضوء النص، فهي شباك تغطي سطح المعنى، وحاجز يشير إلى الباطن، وحين لا يستطيع الإنسان الوقوف عند حدودها، يغرق في نور الحق ووجوده، حيث لا تدركه الأبصار لأن الأبصار من لوازم الوجود" [20] . ربما هذا ما أعجز موسى - والبشر معه - عن رؤية الله في تجلّيه (لن تراني)، وعوض ذلك دُعي لرؤية الجبل، هذا المادي الذي يمكن للعقل إدراك أبعاده، ولكن الجبل أيضا لا يملك خيالا يقوى على ضوء التجلّي فيكون مصيره التحطم والتشظي .

إنّ المجاز - بهذا المعنى - يعد أكثر الخيارات اتساعا أمام الشاعر، فهو حقل يشمل الاستعارة والتشبيه بأنواعه والكناية .. الخ ، وكلها تدخل في تشكيل الصورة الشعرية . إنّ هذه الأدوات تعمل على إثارة خيال المتلقي فتحقق الربط بين الأشياء المتعارضة في الظاهر، وتخلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة ومعانيها . ويلاحظ شكري عياد أنّ "مجال الاختيار لا ينفسح أما الكاتب أو الشاعر في الصور التي تؤدى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية، بقدر ما ينفسح في الاستعارة والتشبيه، لأنه في المجاز المرسل والكناية مقيد بعلاقات خارجية محدودة، في حين أنه وقتما يشبّه أو يستعير لا يكون مقيدا بمثل هذه العلاقات" [21] . لذا رأى الصوفية أنه لكي نصور الشيء بصفاء يجب أن ننفصل عن قشرة الواقع الخارجية ونبحث في العمق، وفي هذا يستوي الصوفي والفنان، فينبغي عليهما - لتكوين رؤية خالصة للعالم - أن يصلا إلى باطنه متجاوزين الظاهر مستخدمين الخيال والرموز التي تختصر كلّ شيء دون أن تجمد الدلالة عند حدود معينة، فالرمز المقصود هو الذي يقوم على الخيال، فكل قراءة جديدة للرمز هي فهم آخر له، والفنان الصوفي حريص على اختيار الرموز بكفاءة، فالفنان "اختصاصي بالنباهة وبالفصل (الحكم)، وبإعادة التركيب (صنع كل جديد من عناصر مجربة بأجزائها)، وهو يستعمل الكلمات أداة له .. فالكلمة عند الشاعر ليست علامة أولا، وليست عاكسا شفافا بل هي رمز، قيمتها في ذاتها مثلما أنّ قيمتها قدرتها على التمثيل، حتى إنها قد تكون موضوعا أو شيئا عزيزا بسبب صوتها أو منظرها" [22] .

إنّ البلاغة العربية التقليدية قد بنيت على أسس من المنطق والتزام العقل، ممثلة في نظرية عمود الشعر الذي يركّز على أفكار الإصابة والمماثلة والمطابقة، و"لم يقدّر للخيال أن يستعيد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه هي حالة الشعر الحقيقية . لذلك يحتل الخيال منزلة سامية عند ابن عربي، فهو أعظم قوة خلقها الله" [23] . بل ويسجل أحد البحاثة قائلا : "والحق أنّ المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي . إنّ الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم" [24] . وما ذلك إلا لأنّ اللغة الصوفية لغة رمزية، "لغة إشارية بالمقام الأول تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص ولا تمتثل فيها اللفظة لحدود المعنى الظاهر أو المعتاد لها، ولكنها تقدم أو تطرح كدال لمدلولات معينة تكمن في نفس الصوفي" [25] ، وهي أيضا لغة استعارية، ذلك أنّ "الاستعارة من مكونات الرسالة الشعرية الأساسية، وهي تستعمل لأغراض كثيرة .. منها الإقناع والتجميل، وإبراز المعاني العقلية في الصور الحسية لكمال البيان، ودفع المخاطب للانتباه إلى المقدمات والحجج" [26] . وعليه فهي لغة تخرج عن الإطار المنطقي الضيق المتداول، وتسعى لتكوّن خطابا جديدا مغايرا يعيد تأسيس الذائقة الشعرية ويعيد معها بناء القارئ نفسه . فلغة الشعر تعتمد الإيحاء وتتجاوز أطر العقل وتتخطى حدود لغة الخطاب المباشر، "فهي لغة الخيال تموج في السطح لتغوص في أعماق اللاوعي - ذلك الحقل الثري - فتعبر بذلك من الثبات إلى الحركة، من المحدود إلى اللامحدود . فهي مثقلة بغرابة المجاز، ولا مألوفية الصور، لكنها عند الاقتراب منها - بمدخل صحيح - يصبح ما كان غريبا قريبا من أعماقنا، ويتحول النص إلى فيض من الدلالات .. فهي تعبير جموح الخيال للبحث عن المطلق، وبالتالي فإنّ هذا التعبير يجب أن يتم بما لا ينتهي، بالإشارة والرمز والمجاز أي وسائل اللغة الشعرية" [27] .

إن الانزياح (الانحراف) الذي يحدث داخل النص الفني يتطلب إدراكا خاصا ووعيا متقدا، فإذا كان يجب على المبدع أن يعدل عن الوضوح والإسفاف ما استطاع، فإنه كذلك يفتح آفاقا جديدة أمام القارئ الذي يجب عليه أن يمارس شيئا من الذكاء والحرية في التلقي، فلغة النصّ كثيرا ما تشير وترمز وتمارس نوعا من الألعاب إذا جاز القول، وهي بذلك تدفع المتلقي لتشغيل التأويل الذي يحاور النصّ ويشرّحه ويفككه ويعيد بناءه من جديد، نصا على النص، كلاما على الكلام، بحثا عن خفايا الجمال والإثارة فيه، فاللغة الصوفية لا تقوم إذن على المنطق بل على مقاربة المطلق . هذا المطلق بالنسبة للغة الصوفية يمثل نواة اشتغالها ومدار إبداعها، فهي لغة الكشف والتماهي والتجاوز، وذلك حين تنتقل من الجزئي إلى الكلّي، ومن الخاص إلى العام، ومن الإنساني إلى الإلهي، فتتجاوز ثنائيات الكثرة، الظاهر والباطن، المادة والروح، المحدود والمطلق، الشر والخير .. لغة توقظ الأشياء وتفتت الحواجز القائمة بين الأنا واللاأنا، الأنا والآخر، الشعور واللاشعور .. أداتها الأساسية الرؤيا وما تحققه من كشف، "إنّ الرؤيا كشف دائم عن طفولة العالم وبراءة الأشياء، فهي تشارك بدور فعال في طبيعة الخلق الفني

فيتم استحضار المشروع الإبداعي من خلالها، فهي المحرّك الأول والمعنى الذي يتخلل شرايين الصورة فتظهر من العدم، لأنّ الرؤيا - بطبيعتها - نقلة من مفهوم إلى مفهوم آخر، تغيير في نظام الأشياء ونظام النظر إليها، حيث نرى وجه الكون المخبوء عنا ، فهي تحمل معنى خلاقا توليديا، ذلك لأن الفن نفسه نوع من المعرفة والخلق أيضا" [28] ، هذه المعرفة والإبداع يصدران عن ذات صوفية متعلقة بما وراء الطبيعة وتدرك الأشياء إدراكا ذهنيا بصريا مثل إدراك العباقرة والمتوحدين، ومن ثم تحقق رؤيا للعالم يحكمها التغيير والسؤال الدائم والقلق، تلملم الوقائع الجزئية والتفاصيل الصغيرة الهينة لتبرزها في عمل فني خلاق ومؤثر.

وهذا ما يجعل الصوفية على علاقة فنية ما بالمذهب الرمزي، وإن كان هذا الأخير يرى ضرورة الانطلاق من الأشياء المادية الحسية إلا أنه لا يقف عند حدودها، بل يطالب بتجاوزها سعيا لتحقيق أثر ما في أعماق النفس، ولكي يتمكن أصحاب هذا المذهب من تحقيق هذا التجاوز فقد ابتدعوا وسائل خاصة في التعبير، كتصوير المسموعات بالمبصرات، وتصوير هذه الأخيرة بالمشمومات .. وهو ما يسمى عندهم بالتراسل، أي تراسل الحواس أو فوضى الحواس، إشاعةً مقصودة للغموض، أما السرياليون فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر، وجعلوا منها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من لاشعوره، فكلّ ما عليه هو أن يستسلم لتلقيها أكثر من أن يحاول التدخل في تشكيلها بفكره وشعوره، لذلك تبدو الصور السوريالية وكأنها نابعة من عقل ثمل أو مخدر أو من حلم، لا تحكمها ضوابط منطقية . أما الوجوديون فلديهم نظرية في الخيال، فالصورة عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية لا في الوجود المادي بل في مدى الخيال الذي تمنحه، لأنّ الواقع لا جمال فيه [29] .

ويلاحظ - والحديث يدور عن المذاهب الأدبية - أنّ ثمة تشابها في النظرة إلى الخيال بين المتصوفة والرومانسيين، "ولكن ما كان يمكن لمتصوفة الإسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيرا يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة منها : ما واجهه الصوفية من هجوم شديد .. فإنّ المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي" [30] .

يمكن للصورة أن نعرفها - بحسب مادتها - إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية (الحواس الخمس) ويضاف إليها الصور الحركية، وقد تطغى حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين الصورة فتسمى الصورة المركبة أو المتكاملة، كما يمكن تعريف الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية، وهنا يتم التركيز على الأنماط المكررة منها، والتي سميت اصطلاحا عناقيد الصور، أي "دراسة ما وراء هذه الصور الرمزية من أصول نبعت منها، وملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر

والأساطير، وذلك لأنّ الصورة إذا تكرّرت لمرات عديدة حتى تصبح نمطا لدى شاعر بعينه أو شعراء عصر بعينه، فإنّ ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز، لذلك يسميها نورمان فريدمان الصورة الرامزة، وليس من العسير أن نوازن بين عناقيد الصور وبين أنماط أوسع توجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة" [31] . فالصورة إذن تشكيل أساسه اللغة، يبدعه الفنان بخياله استنادا لمعطيات عدة أبرزها المعطيات الحسّية، فأغلب الصور تستند إلى الحواس جنبا إلى جنب مع المعطيات النفسية والعقلية، ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم الصور البلاغية من تشبيه ومجاز واستعارة .. إلى جانب التقابل والظلال والألوان والرموز .. وهذا التشكيل المتعدد والمعقد يستغرق اللحظة الشعرية ويكون مصدر الجمال فيها .

وإذا كان الصوفية يرون أنّ اللغة كثيرا ما تكون حاجزا بينهم وبين التجربة الإلهية السامية، فإنّ فيلسوفا مثل كارل ياسبرز لا يرى في اللغة عقبة أرضية تحول بيننا وبين إدراك العلو، بل على العكس تضعنا اللغة - حسبه - في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده، علّوه ومحايثته، انكشافه وانحجابه في آن . فاللغة - حتى وهي لا تبلغ الكمال في التعبير عنه - تشهد عليه بوصفه الكينونة المتجلية في الحضور الدائم الظاهر في الزمان والمكان المنبثق خارجهما . لقد بدأ ياسبرز من حقيقة أنّ كلّ شيء يمكن أن يكون طريقًا للتسامي وشفرةً للعلو، ولهذا العلو ثلاث لغات مشفرة، الأولى مباشرة ونابعة من التجربة، فهمٌ حسّي وعلمي للأشياء الواقعة في الزمان والمكان، شعورٌ بالذات والمفاهيم والتفكير، وعلى أساس هذه التجارب المختلفة تتكون التجربة الميتافيزيقية التي يصبح حضور العلّو فيها متكشفا في الطابع التاريخي الفريد للحظة بوصفه شفرة . أما اللغة الثانية فهي ليست اللغة المباشرة للوجود وإنما هي لغة الناس، والتي يمكن أن تتخذ صورا ثلاث : الأساطير، الوحي الآتي من وراء هذا الكون، الفن النابع من الأسطورة، وهي مظاهر ميتافيزيقية تستطيع لغة الناس أن تعبر بها عن حقائق أبدية . أما اللغة الثالثة فهي لغة النظر العقلي التي تتطلع رأسا لبلوغ العلو، ويبدو هذا النظر العقلي - في جوهره - شفرةَ الشفرة، أي إمكانية أن يقرأه كلّ متلقي بمعنى يختلف عن غيره، فقراءة الشفرة هي بالضرورة تجاوزٌ نحو العلو، وثغرةٌ مفتوحة في كثافة الأشياء نحو بعد لا نهاية له، وأعماق لا سبيل إلى سبر أغوارها [32] .

إنّ ما يبدو لنا في لغة الأساطير مجازًا أو استعارةً كان يبدو للإنسان القديم حقيقةً ماثلةً - مثل اليقين - في تصوره الذهني واللفظي البدائي الذي ينزع إلى الشمولية والتداخل وتجاوز الفروق والتفاصيل الدقيقة المعقدة أو الصغيرة بين الأشياء بحثا عن معنى كلّي يفسر به كلّ شيء، وهو للمفارقة المبدأ الذي تسعى نحوه فلسفة العلم المعاصر في أحدث تجلّياتها، تفسير كلّ شيء بنظرية واحدة في غاية البساطة والجمال، ففي مقال عن أصل اللغة يعتقد الناقد الألماني هردر "أنّ الإنسان البدائي يفكّر في شكل رموز، لذلك يربط هردر الاستعارة ببداية اللغة نفسها، فيرى أنّ اللغة الأولى كانت قاموس الروح، وقد تعاونت استعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة التي تقصّ أعمال وأقوال كلّ المخلوقات، تلك القصص

الخيالية التي يضطرد فيها الانفعال والتشويق . والشاعر الحديث - فيما يرى هردر - مثله في ذلك مثل الإنسان البدائي، لا يقدّم المعنى مجرّدا أو يحاكي الطبيعة، بل هو يخلق - كما كان البدائي يخلق - قصصه الخيالية وأساطيره" [33] . وهو ما يذهب إليه باحث آخر حين يؤكد أنّ "اللغة تعبير والأسطورة تصّور، ولا يتأتى لنا أن نفصل بين التصور والتعبير، لأنهما في نهاية الأمر يندمجان في تأسيس بنية واحدة" [34] . والملاحظ أنّ رمزية الدلالة اللغوية لم تقف عند حدّ الأسطورة فحسب، بل تطورت من هذه الوظيفة الأسطورية البدائية إلى وظيفة منطقية جديدة في عصور ما بعد السحر وما بعد طفولة البشرية، أي عصور الفلسفة والأديان والعلم، وهكذا تبدو المنتجات العقلية للإنسان - أي الأسطورة والمنطق والميتافيزيقا والعلم - نتائج للرمزية اللغوية في مراحل تاريخية مختلفة .

وتجب الإشارة هنا إلى ما بين الأسطورة والرمز والصورة من نقاط تقاطع واختلاف، فالأسطورة تختلف عن الرمز من جهة كونها تفسيرا للعالم، بناء كلّيا أو نظاما يتجاوز ما هو دنيوي، ذو أبعاد كونية، بينما الرمز يركّز أكثر على الجزئي والتفصيلي، كما أنّ الرمز تخصبه وتثريه الصور والعكس صحيح، كما يمكن للأسطورة أن تتضمن أيضا سياقا من الرموز والصور المتآلفة التي تستهدف رسالة ما . والمحصلة أنه "الدينا خصائص عامة تجمع بين الأسطورة والشعر والدين في تراكيبهما الرمزية من تكثيف وإدماج وإسقاط وتعبير عن المعاني الخالصة والأفكار المجرّدة بواسطة الصور الحسّية وأبنية المجاز" [35] . لدرجة أنّ الاستعارة ليست إلا أسطورةً مصغرةً كما يرى نورمان فريدمان [36] .

لقد احتضنت الرموز القديمة الإنسان وشكلت ثقافته الأسطورية واختزلت أفكاره الروحية، وانبثقت الأساطير المتنوعة من خلال ممارسته لطقوس معقدة ذات معنى عميق تناولت مواضيع أساسية محيّرة كالميلاد والموت والجنس والمعرفة .. وفسّرت شعائر الحظر والإباحة، هذا العقل الأسطوري الذي تطور ليصبح عقلا دينيا عبر مراحل متدرجة امتزجت فيها الأسطورة بالدين لدرجة يصعب معها الفصل بينهما، وتأثر الرمز الشعري بكليهما، "فالأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع .. الاستعارة تنشط فقط لدى البدائيين، شأنها شأن الطابو، فهي تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى" [37] .

إنّ الرمز الأسطوري يتجه مثلا إلى أن يضفي على العلاقة بين السماء والأرض طابعا جنسيا بواسطة مبدأي الذكورة والأنوثة، فالأرض الأم تنفعل بأبوة السماء الأب عندما تسقط الأمطار فتولد الحياة . وتكفي قراءة سريعة للرموز التي أنتجت في الشعر الصوفي لتوضح كيف نما هذا الرمز الأسطوري الجنسي البدائي حتى بسطه الصوفية على الكون بأسره في صورة الشهوة والكون التي يعج بهما شعر الغزل لديهم، وبلغت مداها في مفهوم الفناء والاتحاد، حيث تتجلى صورة الخنثى التي تتلاشى فيها الذكورة في الأنوثة، والأنوثة في الذكورة، وإذ تحرّج المتصوفة المسلمون من هذه الصورة لأسباب أخلاقية، فإنّ التصوف المسيحي قد استحضر في صورة الخنثى معاني تصوفية متعددة، وكذلك فعل الشعر، حيث ورد

ذكر ووصف شخصية تيريسياس ـ الحكيم الأعمى ـ في الإلياذة والأوديسا، وقد نسج حولها الشاعر الانجليزي المعاصر إليوت (1888 ـ 1965م) قصيدته المشهورة الأرض اليباب، فقدمها في صورة شخصية خنثوية مقدسة من خلال بنيتها الجسدية الاستثنائية (شيخ بنهدين أنثويين) وبنيتها الدلالية المركبة المتناقضة (العمى والمعرفة)، مشكلة رمزا صوفيا يحيل على الكشف :

أنا تيريسياس المترجح بين حياتين
والشيخ ذو النهدين الأنثويين المترهلين
أملك رغم العمى أن أرى في اللحظة الشفقية [38] .

فالخنوثة هي فناء الذكورة في الأنوثة، والعمى هو انتفاء البصر لتحل محله البصيرة، الإدراك الحدسي بديلا للإبصار الحسي، المعرفة الغنوصية بديلا عن المعرفة العقلية (نتذكر قصة النبي موسى وسعيه الدؤوب نحو الرؤية الحسية للمطلق وفشله في اختيار الأسلوب الصحيح لهذه الرؤية بعكس الخضر)، ولحظة الشفق في النص هي لحظة السعادة العظمى، لحظة الإشراق والمعرفة القلبية وتحقق كمال المرء، وهي لحظة جامعة تجمع بين النور والظلام .

ويبدو تعريف كولردج للرمز أنه يتميز بالشفافية، شفافية العام في الخاص، أو ربط للشيء الخالد في الشيء الدنيوي، السّمو والعمق في شكل رومانسي، يبدو منسجما تماما مع نظرية التصوف في مسألة الرمز وممارساتها الشعرية، والحق أنه لا يمكن تصّور الشعر ـ على اختلافه وتنوعه ـ دون بنية رمزية تمنحه بعدا متجددا في الزمان والمكان، بعد يتجاوز به راهنه التاريخي الواقعي نحو أفق حلمي جديد، "ويمكن القول بأن البنية الشعرية للرمز أو البنية الرمزية للشعر، ليست بمعزل عن الأساطير والمجاز والتصوير الاستعاري والعلامات الاستطيقية والوعي التخييلي والتأملي بشكل عام" [39] .

إن الرمز الشعري يختصر لحظة تاريخية متميزة، بنية مركبة على نحو جمالي خاص أساسه التوتر بين العابر المؤقت والأبدي الدائم، بين المظهر الحسّي المتغّير ـ الذي يكون نواة الصورة الشعرية ـ وماهية الأشياء ـ بوصفها أساسا للكينونة ولدوام ما هو واحد غير متغير ـ، "إنه نسيج أو تركيب استطيقي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه بالتوغل في لبابها وأساسها الأول . ولئن كانت رموز الشعر تباغتنا بما فيها من غموض والتباس، لقد بات هذا الغموض طبيعة أساسية في تركيبها" [40] . ولذا يعرف الرمز الشعري بأنه أيضا جماع أو وحدة بين التقابلات والجدل الذي يكشف عن التوتر بين الصورة الحسّية المباشرة والدلالة الكلّية المجرّدة، بين المثال الذي يحققه الخيال والواقع الذي يحيل على التجربة المادية، التوتر بين المحدد واللامحدد، بين المتناهي واللامتناهي، بين الكشف والحجب، بين الثابت والمتحول . وحدة مؤسسة على التناظر البدائي اللاعقلي، "وإذا كانت هذه الوحدة المتوترة بين الأضداد خاصية أساسية للرمز الشعري فلسوف يظهرنا التحليل

الظاهراتي على خاصية أخرى مؤداها أنّ الرمز يفترض موضوعا مرموزا إليه، وتقتضي هذه البداهة .. أن يتضمن الرمز إحالة وقصدا، الأمر الذي يند به عن العفوية والتلقائية . وهذا ما نسميه الوعي الرمزي المشروط بشعور وضعي مؤداه وعي الرامز بأنه يرمز" [41] . ففي الرمز الشعري والرمز الديني ـ غير الأسطوري ـ تتكشف خاصية الوضعية في الرمز، أي حضور الأنا الرامزة وتجلّيها فيما تبدع من رموز، بحيث تدرك الأنا ذاتها رامزة وتعي ما ينطوي عليه الرمز من معان وقيم متنوعة بعكس ما كان يحصل في الرمز الأسطوري . ذلك أنّ الفكر الأسطوري وظف الرموز دون أن يعي قيمتها الرمزية، متسّقا في ذلك مع طبيعته التي توّحد بين الوجود والمعنى، أما الدين والشعر فقد وظفا الأسطورة توظيفا واعيا يحيل على ما تنطوي عليه من قيم رمزية . وعليه فإنّ "الرمز الشعري عود إلى الينبوع الأول للغة في شكلها الأسطوري المفعم بالمجاز، وتسمية للأشياء في كينونتها وعلى ما هي عليه . إنه اتصال دائب بالعلو في طابعه الإلهي وطابعه الإنساني في مفارقته ومحايثته على نحو ما نجد فيما أبدع الصوفية في أدبهم من رموز" [42] . وهي نتيجة مقاربة لما يخلص إليه باحثان آخران حين يقولان : "باستطاعة الشاعر البدائي أن يؤلف أشياء فاتنة ورقى، كما يستطيع الشاعر الحديث ـ مثل ييتس ـ أن يتبنى الاستعمال السحري للصور والصور الواقعية، كوسيلة لاستعمال صور سحرية رمزية في شعره . إن الصوفية تتخذ الخط المعاكس : الصورة رمز يتأثر بحالة روحية، فهي صورة تعبيرية وليست صورة سببية، كما أنها ليست ضرورية للحالة، فالحالة الروحية ذاتها يمكن أن تعبر عن نفسها برموز أخرى" [43] . فالرمز الشعري الصوفي هو رمز يتضمن قصدية صاحبه، ومشروطٌ بمواضعات دينية ومذهبية وحضارية متنوعة وشديدة التعقيد، وهو ما يجعل البحث في الرمز الشعري الصوفي يتجاوز النظر البلاغي إليه باعتباره مجازا أو صورة شعرية غريبة، شجرة نشاز وسط غابة من الممارسة الشعرية البلاغية التقليدية . وعليه فهو يحمل أكثر من مجرّد التأسيس لجمالية مختلفة، أو مجرد إعلاء شأن الخيال، إنه إعادة قراءة في الدين والعقل الديني عبر وضع خريطة جديدة للرموز داخل هذا الحقل الملغم، وما يستتبع ذلك من تغيير وثورة في جميع السلط الكهنوتية والسياسية والاجتماعية والثقافية سعيا لتأسيس مجتمع جديد أو مدينة فاضلة .

هوامش :

1 . السراج الطوسي . اللمع في التصوف . تح : كامل مصطفى الهنداوي . ط 1 . دار الكتب العلمية . بيروت . 2001 . ص 31 .

2 . أبو نعيم الأصفهاني . حلية الأولياء وطبقات الأصفياء . ط 4 . دار الكتاب العربي . بيروت . 1405 هـ . ج 10 . ص 261 .

3 . أبو حامد الغزالي . إحياء علوم الدين . ط ؟ . دار المعرفة . بيروت . دت . ج 01 . ص 71 .

4 . أبو بكر الكلاباذي . التعرف لمذهب أهل التصوف . ط ؟ . دار الكتب العلمية . بيروت . 2001 . ص 166 .

5 . أبو العلا عفيفي . التصوف . ص 248 . نقلا عن : ناجي حسين جودة . المعرفة الصوفية . ط 1 . دار الجيل . بيروت . 1992 . ص 248 .

6 . رينولد نيكلسون . الصوفية في الإسلام . تر : نور الدين شريبة . ط 2 . مكتبة الخانجي . القاهرة . 2002 . ص 102 .

7 . محمد عبد المنعم خفاجي .الأدب في التراث الصوفي . ط ؟ . مكتبة غريب . القاهرة . 1980 . ص 183 . 184

8 . السراج الطوسي . اللمع . ص 204 .

9 . عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. ط ؟ . المكتب المصري . القاهرة . 1998 . ص 508 .

10 . أبو القاسم القشيري . الرسالة القشيرية . تح : معروف مصطفى زريق . ط 1 . المكتبة العصرية . بيروت . 2001 . ص 53 .

11 . سحر سامي . شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية . ط 1 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 2005 . ص 55 .

12 . محمد عبد المنعم خفاجي .الأدب في التراث الصوفي . ص 185 .

13 . المرجع نفسه . ص 67 .

14 . المرجع نفسه . ص 182 .

15 . ناجي حسين جودة . المعرفة الصوفية . ص 184 .

16 . ابن عربي . ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق . ط 1 . دار الكتب العلمية . بيروت . 2000 . ص 09

17 . عمر فروخ . التصوف في الإسلام . ط 1 . دار الكتاب العربي . بيروت . 1981 . ص 99 .

18 . أدونيس . الشعرية العربية . ط 2 . دار الآداب . بيروت . 1989 . ص 74 . 75 .

19 . المرجع نفسه . ص 77 .

20 . سهير حسانين . العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث . ط 1 . دار شرقيات . القاهرة . 2000 . ص 25 .

21 . شكري محمد عياد . اللغة والإبداع . ط 1 . انترناشيونال برس . القاهرة . 1988 . ص 69 .

22 . ويلييك رينيه . أوستن وارين . نظرية الأدب . تر : محي الدين صبحي . ط 2 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1987 . ص 91 .

23 . علي البطل . الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . ط 3 . دار الأندلس . بيروت. 1983 . ص 20 .

24 . جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ط 3 . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . 1992 . ص 48 .
25 . سحر سامي . شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية . ص 56 .
26 . محمد مفتاح . دينامية النص . ط 2 . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . 1990 . ص 151 .
27 . سهير حسانين . العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث . ص 24 .
28 . المرجع نفسه . ص 26 .
29 . علي البطل . الصورة في الشعر العربي . ص 27 .
30 . جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ص 51 . 52 .
31 . علي البطل . الصورة في الشعر العربي . ص 28 . 29 .
32 . عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية . ص 65 .
33 . علي البطل . الصورة في الشعر العربي . ص 24 .
34 . عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية . ص 77 .
35 . المرجع نفسه . ص 119 .
36 . علي البطل . الصورة في الشعر العربي . ص 24 .
37 . ويليك . أوستن وارين . نظرية الأدب . ص 200 . 205 .
38 . فائق متى . إليوت . سلسلة نوابغ الفكر الغربي . ط 2 . دار المعارف . القاهرة . 1991 . ص 122 .
39 . عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية . ص 110 .
40 . المرجع نفسه . ص 115 .
41 . المرجع نفسه . ص 118 .
42 . المرجع نفسه . ص 120 .
43 . رينيه ويلييك . أوستن وارين . نظرية الأدب . ص 214 .